

## ***EMBAJADORES EN EL INFIERNO. LA DIVISIÓN AZUL EN EL CINE***

JOSÉ ANTONIO ROMERA VELASCO  
Universidad de Castilla – La Mancha

### **Resumen:**

El legado historiográfico de la División Azul se mantiene y refleja en las obras que tomaron como referente a la misma. En este caso nos centramos en las pautas establecidas en la producción documental y filmica al respecto. Por tanto, nos aproximamos tanto al contexto sociopolítico como a las características del cine español en la década de los cincuenta, acerca de la guerra civil o sus secuelas, y de películas de propaganda antisoviética. Las conclusiones del estudio versan sobre el contenido ideológico de las cintas, las razones que motivaron la supresión del elemento falangista, y los hitos históricos que fundamentaron el “retrato divisionario”.

**Palabras clave:** Cine – Ideología – Divisionarios – Guerra Civil – Franquismo

### **Abstract:**

Historiographical legacy on „División Azul’ is reflected in works based on such force. This study analyzes particular criteria for film and documental production in the matter. Therefore, the object of study is not only an approach to the socio-political frame, but also to features in Spanish filming during the fifties, especially on topics based on the Civil War and its consequences and, besides, those with anti-soviet propaganda. The conclusions of the research will unfold ideological content of such tapes: the reasons that lead to suppression of Falangist themes and historical hits that founded the portrait

**Key words:** Cinema – Ideology – Divisionaries – Civil War - Franquism

La División Española de Voluntarios es el resultado tanto de la política interna de posguerra, nutrida de un creciente sentimiento falangista, como de la política externa, que obligó al Régimen de Franco a sucumbir a la solicitud de colaboración con el Führer, en respuesta a la intervención nazi en la Guerra Civil española. Si bien ésta fue una de las principales motivaciones, no se pueden obviar las finalidades estratégicas de participar con el aparentemente irrefrenable expansionismo hitleriano, así como la ferviente ideología antisoviética que imperaba en la sociedad, principalmente en el amplio sector reunido en torno a las JONS –desde 1931–, y a la Falange –desde 1933–, que culminó con la creación de la Falange Tradicionalista y de las JONS, encargada de justificar aquella Guerra como la

última y más importante de las batallas que debían librar para justificar su hegemonía en el poder y dar rienda suelta a sus ansias belicistas. Movilizando a la población, “la gran manifestación progermanica del 24 de junio de 1941 en Madrid, amenizada por la arenga de Serrano condenatoria de la Unión Soviética y los posteriores disturbios ante la Embajada británica, fue punto de partida”<sup>1</sup>.

Los hechos que se sucedieron a la derrota alemana en la contienda son prueba de los obstáculos a los que se hubo de enfrentar el *Generalísimo*, y que determinarían las distintas fases<sup>2</sup> que atravesó la dictadura a partir de que sus especulaciones en torno a Hitler y la función de España para con él, se hicieran palpables con el comienzo de la *Operación Barbarroja*. En primer lugar y bajo la premisa de la reconstrucción de un país que arrastraba las inmensas secuelas del conflicto civil, el Régimen decide no tomar parte en las hostilidades, viéndose abocado, por distintas razones –entre ellas la salvaguarda de sus fronteras y los éxitos fulminantes de los ejércitos del III Reich–, a inclinarse ideológicamente hacia el Eje, pero manteniendo su posición de país “no beligerante”. No obstante, mantenerse al margen no fue posible, aún menos cuando el sector falangista, que colaboró activamente en el alzamiento y por entonces tenía importante representación política, estaba de acuerdo con el reclutamiento de tropas para luchar junto con la *Wehrmacht*. Sería quizás la única forma que España tenía de involucrarse en el conflicto y, sin embargo, seguir ostentando su cualidad de neutral: “La guerra de Rusia sucedía lejos y se reñía contra el último antagonista del fascismo, así como contra el enemigo de la democracia. En este punto sí podía Franco, sin tanto riesgo, secundar a los alemanes, y una manera de hacerlo era enviar voluntarios”<sup>3</sup>.

Finalmente, el Movimiento Nacional, del que el caudillo era líder absoluto, hubo de matizar sus posturas extremistas con el advenimiento de la derrota alemana, dando lugar a una tercera fase en la que se proclama una “neutralidad a todo trance”. Pequeños bloqueos de productos al Reich y la permisividad para con los Aliados que hicieron uso del espacio aéreo de nuestro país, fueron algunas de las primeras estrategias que conducirían finalmente a un giro absoluto de la política franquista en la defensa de los aliados, cuya posición pacífica con

---

<sup>1</sup> MORENO JULIÁ, X.: *La División Azul, Sangre española en Rusia, 1941-1945*, Barcelona, Crítica, 2004, p. 373.

<sup>2</sup> Véase: DE GAULLE, J.: *España y la Segunda Guerra Mundial. El cerco político-diplomático*, Ferni, Génova, 1973, pp. 55-56.

<sup>3</sup> PROCTOR, R.: *Agonía de un neutral (Las relaciones hispanoalemanas durante la Segunda Guerra Mundial y la División Azul)*, Madrid, Editora Nacional, 1972, p.25.

España quedó patente en ocasión de “la batalla del wolframio”. Dentro de esta dinámica, la repatriación gradual de los divisionarios se inicia el 10 de octubre de 1943, con la excepción de aquellos que, por voluntad propia, decidieron quedarse, y aquellos que, presos en las cárceles y campos de concentración soviéticos, tuvieron por delante años de cautiverio.

### **REPATRIACIONES Y NUEVOS DISCURSOS.**

Consecuentemente unido al viraje político de la dictadura franquista estaba el lavado de imagen para el que se aunaron soflamas, medios de comunicación y producciones artísticas, desdiciendo todo el discurso anterior. Si “durante los primeros meses de la posguerra peninsular, la propaganda variaba o alternaba entre ataques al comunismo y sus ‘aliados’ ingleses, franceses y norteamericanos y alabanzas desmesuradas a los regímenes de Italia y Alemania”<sup>4</sup>, las loas al régimen nazi y a las hazañas de la inexpugnable División Azul hubieron de silenciarse para dar paso a una apertura informativa que, obviando a Alemania, se reduciría a hacer acopio de las noticias que desde Estados Unidos les llegaban. Esta sumisión mediática no era más que una de las derivaciones de la nueva política dirigida a obtener el beneplácito del gobierno de Roosevelt. Si bien en un primer momento no consiguió que las presiones de Washington y Londres cedieran, sometiendo a España a un duro aislamiento internacional favorecido por el nuevo clima de tensión de la “Guerra Fría”, el gobierno de Franco jugó sus mejores bazas: Por un lado, mantuvo que España no intervino directamente en el conflicto –obviando la División Azul–, ni siquiera tras la derrota de Francia y, por otro, mantuvo su compromiso con la lucha antimarxista, única inspiración de la División:

“La presencia de los voluntarios españoles de la División Azul no implicó ninguna idea de conquista ni pasión contra ningún país, sino una proposición eminentemente anticomunista encauzada en la tradición de las legiones extranjeras. Cuando el gobierno español conoció que la presencia de esos voluntarios podía afectar sus relaciones con aquellos países aliados con quienes mantenía relaciones amistosas, tomó las medidas precisas para obligar a aquellos voluntarios a reintegrarse a la Patria”<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> GARCÍA ALIX, C.: *La prensa española ante la Segunda Guerra Mundial*, Editora Nacional, Madrid, 1974, p. 16.

<sup>5</sup> Cit. en GARRIGA, R.: *La España de Franco II. De la división Azul al triunfo Aliado*, Madrid, G. Del Toro Ed., 1976, p.280.

Resultaba complejo obviar que en el quinto aniversario del alzamiento nacional, los hombres de la División española habían jurado en el campamento de Grafenwöhr fidelidad al Führer, comandante supremo del ejército en la lucha contra el comunismo. Ese mismo día afirmaba Franco ante el Consejo Nacional de la Falange que “la guerra en nuestro continente ha sido ya decidida y claramente [...]. Se ha planteado mal la guerra y los aliados la han perdido [...] ni el continente americano puede soñar intervenciones en Europa sin exponerse a una catástrofe”<sup>6</sup>.

Asimismo, la afirmación más rotunda de sus propósitos de cambio tiene lugar con la expresión de un nuevo gobierno en el que cobraría un protagonismo clave Carrero Blanco y la Iglesia, ambos imprescindibles para la supervivencia del sistema tras la Segunda Guerra Mundial, y que trajo consigo un cambio ministerial en el que la Falange, –conviene recordar que los más poderosos sectores germanófilos se encontraban en ella– era suprimida del contexto nacional, desposeyendo en consecuencia a Ramón Serrano Súñer de gran parte de sus atribuciones. Él mismo, merced del nuevo orden político, afirmará que el envío de voluntarios y la cordialidad con Alemania respondían a la necesidad de poner freno a cualquier conquista de nuestra patria:

“En resumen, a España no le convenía la guerra y nadie aquí la deseaba, porque es precio demasiado caro para bienes improbables. Mas como, contra su interés y deseo, el hecho de la guerra llegó, su conveniencia estuvo en adoptar con Alemania una amistosa actitud expectante que había de producirle el inmediato beneficio de evitar la invasión y, acaso, en el futuro una postura ventajosa”<sup>7</sup>.

Atendiendo al fructífero dominio nazi, esa “postura ventajosa” se refiere a la posibilidad de obtener una situación de relativa importancia en la política internacional, y legitimar en España un Estado nacionalsindicalista dirigido por la Falange. Nunca sabremos qué hubiera ocurrido si no se hubieran enviado las tropas divisionarias pero, a un lado especulaciones, nos quedan las cifras de muertos, heridos y mutilados envueltas en un absoluto secretismo durante la dictadura y que, de acuerdo a un informe elaborado por el Ministerio del Ejército en agosto de 1960, las bajas totales producidas desde la incorporación al frente de la División hasta la retirada de las fuerzas encuadradas en la denominada Legión

---

<sup>6</sup> Cit. en GALLEGU, J. A.: *La época de Franco*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 282.

<sup>7</sup> SERRANO SÚÑER, R.: *Entre Hendaya y Gibraltar*, Madrid, Ediciones y Publicaciones españolas, 1947, p. 144-145.

de Voluntarios ascienden a un número total que oscila entre los 4.800 y 5.000, sumados muertos y desaparecidos, cifra a la que hay que añadir, además de los heridos y 2.137 mutilados, 115 fallecidos durante el cautiverio<sup>8</sup>.

A un lado de los argumentos que políticamente auspiciaron el nacimiento de la División Azul, nos queda el testimonio de aquellos que acudieron a los banderines de enganche estimulados principalmente por la lucha contra el comunismo. La mayoría de los testimonios directos recogidos por escrito coinciden en otorgar un tono encomiástico a su papel en el conflicto, de modo similar al recogido en la prensa de aquellos años. El heroico “espíritu divisionario” que fraguó las doctrinas de la Falange se materializó en la experiencia conjunta e individual de los soldados. Conscientes en algunos casos de la manipulación franquista, como el de Fernando Vadillo, amplio narrador de la historia divisionaria, los autores recuperan los valores éticos, morales y religiosos, envolviendo aquella “Cruzada contra el comunismo” de un carácter épico tras el que se vislumbra unos razonamientos más espirituales e ideológicos que pretenden devolver la heroicidad y el honor a su participación. El mismo Vadillo niega que la División Azul estuviera al servicio de los propósitos de Hitler:

“No se puede confundir el nazismo con el anticomunismo. Chips, Quique, Luis, Dionisio Ridruejo y sus conmlitones eran la avanzadilla de la historia. De una historia que por fin les está dando la razón. Querían liberar el territorio de la santa Rusia. Querían parar los pies malolientes y mojar la oreja sorda del comunismo. Con Franco o sin Franco, con nazis o sin nazis, la División Azul –quizá con otro nombre, pero con los mismos hombres- habría estado allí”<sup>9</sup>.

Después de todo, el estadio anticomunista en el que se había mantenido impertérito nuestro país y los divisionarios serviría para que los Estados Unidos confirmaran la permanencia de Franco en el poder, fortalecida con los posteriores acuerdos hispano-norteamericanos y la entrada de España en la ONU el 14 de diciembre de 1955.

---

<sup>8</sup> RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, J. L.: *De héroes e indeseables. La División Azul*, Madrid, Espasa Calpe, 2007, p. 371.

<sup>9</sup> VADILLO, F.: *Los Prisioneros*, Madrid, Ediciones Barbarroja, 1996, p. 346.

## CONSOLIDACIÓN DE UN ARTE DE ESTADO

El estallido de la Guerra Civil pone fin a la dedicación por la cultura de la República, entregando el nuevo panorama artístico a unos mecanismos represivos que, centrados en la dictadura, arrojaban sombra a los análisis históricos y fundamentaban su imagen en los nuevos emblemas y símbolos que abarcaban, entre otros muchos, la Victoria, el anticomunismo y el ensalzamiento de las figuras de Franco y Primo de Rivera. Desde el Régimen se fomentaba la creación de unas bases definitorias del nuevo arte y, gracias a los servicios de Prensa y Propaganda, se difundieron las pautas estéticas del mismo. La élite intelectual, de fuertes convicciones religiosas y nacionales, se ocupó, con más o menos discreción, de alentar la ideología del nuevo programa fascista, encontrándose entre ellos Ramiro Ledesma, Eugenio Montes, Giménez Caballero o Eugenio d'Ors.

De ellos, quizás la figura más importante en la constitución de la nueva línea artística sea la de Ernesto Giménez Caballero, director de *La Gaceta Literaria* que, desde la década de los treinta comienza a “manifestar ya buena parte de sus nuevos principios próximos al fascismo, opuestos a ese ‘reino de los puros’ del que estaba desencantado, decepcionado, y al que consideraba ya pasado, caduco; decantándose ahora por preocupaciones de carácter cívico y político, en línea con aquel sentimiento de ‘compromiso’ que los intelectuales de izquierdas estaban defendiendo para la cultura y el arte, pero al servicio por el contrario de sus convicciones totalitarias”<sup>10</sup>. Su obra “Arte y Estado”, de 1935, y las posteriores “Genio de España” y “La nueva catolicidad” son determinantes en este proceso.

Nos serviremos así de algunos testimonios de Giménez Caballero para exponer muchas de las características que se desarrollarán con posterioridad al referirnos a la estética literaria y cinematográfica franquista, y más en concreto al tratamiento de la aciaga vivencia de los presos españoles en la Rusia soviética. Pero los nuevos ideales del nacionalcatolicismo ya estaban ahí, nos vendría a decir el autor. Siempre se habían erigido desde el sistema sociopolítico dominante, por lo que no había más que explicar las similitudes que hermanaban al fascismo absolutamente español con la religión, en este ejemplo, desde el dogma trinitario:

“Cuando yo –intuitiva, poética, católicamente–, en mi *Genio de España* (1932), afirmé que el mundo se repartía en dos genios o divinidades –que luchando entre sí se completaban en armonía por un tercer espíritu ordenador–, aludía, sin querer, al dogma central y básico del

---

<sup>10</sup> CABRERA GARCÍA, M. I.: *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Ed. Universidad de Granada, 1998, p.52.

catolicismo. Establecía mi sistema religioso sobre mi propia religión, *poniendo al día* los misteriosos conceptos de *Padre, Hijo y Espíritu Santo*. [...] Y al referir ese espíritu de conciliación, de *Espíritu Santo*, al fascismo –sobre bolchevismo (Oriente) y liberalismo (Occidente)–, asignaba al fascismo, certeramente, la misión continuadora de una “nueva catolicidad”<sup>11</sup>

En un momento en el que la iglesia se encuentra lejos del pueblo, las masas deben rescatar de sí mismas, de su espíritu nacional, el nuevo dogma de unión sobre el que se asientan los poderes de un nuevo estado centralizado. Este patriotismo que ha de regir las culturas, las ciudades y las políticas, la Historia en suma, no se sustenta más que en la parte emocional del ser humano, es algo tan ambiguo de interpretar como una “corazonada”. En *La nueva catolicidad* afirma que su propósito era aportar una visión del gran fenómeno político y humano que se estaba desarrollando en Europa, como “teorizante valioso del tema fascista” al que avalan testimonios de grandes mandatarios:

“Tengo ante todo, el de Benito Mussolini, cuya aprobación personal de mis teorías escuché de sus propios labios el pasado mes de noviembre [...] Tengo el testimonio de Adolfo Hitler, en su *Nationalsozialistische Monatshefte*, núm. 32, y en la carta que hizo escribirme por el Sr. Trotha, diciéndome que había entendido su movimiento como pocos extranjeros lo comprendieron”<sup>12</sup>.

Las particularidades del franquismo impidieron la delimitación de unos modelos estéticos claros que se difuminaban entre los sectores culturalmente dominantes, la Iglesia y la Falange. A diferencia de otros totalitarismos que dedicaron gran parte de su economía a consolidar ese imaginario estético, España carecía de recursos económicos y de una población que aún se encontraba sujeta a las dificultades para sobreponerse a la contienda civil, despreocupándose del arte y dando primacía a otras necesidades. El papel de la Iglesia, superior también en nuestro país, supuso que el arte tendiera a arcaizarse con la “medievalización” de las ideas religiosas. Los valores teocráticos se imponen, modelando temáticamente las expresiones artísticas mientras que sirven de justificación para la técnica que se quería implantar y que aspiraba a la eternidad, a la inmutabilidad. Este concepto entraba en oposición directa con el eclecticismo y el cambio que regían las vanguardias. Los

---

<sup>11</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: *Casticismo, nacionalismo y vanguardia*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2005, p. 231.

<sup>12</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, E.: *La nueva catolicidad*, Madrid, La Gaceta Literaria, 1933, p. 10.

falangistas, que en su día se posicionaron del lado de las mismas –con especial interés en los movimientos ultraísta y futurista–, en parte por sus vínculos con el fascismo, ahora lo tenían más difícil que Hitler para pasar página.

El argumento que les sirve para desdeñarse el arte de vanguardia será el mismo con el que escuden la actuación de la División Azul: la oposición a todo lo relacionado con el comunismo y, por ende, con la República, entonces denigrada hasta convertirse en el principal enemigo a temer. Frente al caos de las vanguardias la dictadura pretende instaurar el orden con su proyecto político y su difusa ideología estética. Bajo la premisa de que es importante recuperar la historia, las vanguardias también se planteaban como un discurso vago que carecía de un mensaje sólido como el que querían transmitir desde las JONS, que no era más que un tradicionalismo disfrazado de programa cultural. No será hasta los años cuarenta cuando el academicismo instaurado vuelva a dejarse a un lado abriéndose paso cautelosamente interesantes propuestas.

## **EL CINE, ESPAÑOL**

Si bien no se aspiraba a una exportación de la industria cinematográfica fuera de nuestras fronteras, el franquismo sí la consideró como un medio de masas efectivo para ofrecer a la población un mensaje político siempre bajo la interpretación de los vencedores. De hecho, todos los cineastas deben amoldarse a los nuevos cánones marcados, que bajo el influjo de una represión absoluta, dio lugar a unas producciones maniqueas y simplistas amoldadas a la visión nacionalista y las directrices marcadas, sin otro fin que complacer al régimen y, en muchos casos, conseguir prestaciones y reconocimientos. Ya en 1937 se crea una Junta Superior de Censura, primero de diversos organismos que se encargarán de supervisar todas las creaciones cinematográficas, como la Comisión de Clasificación, creada en 1943 para determinar la categoría del film, o el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas fundado en 1947, y convertido en 1962 en la Escuela Oficial de Cinematografía bajo el ministerio de Fraga.

Pedro Lazaga, del que posteriormente hablaremos, Benito Perojo, o Rafael Gil, que durante la Guerra Civil realizó diversos documentales para el bando republicano, algunos de larga duración como *Soldados campesinos* (1938), son el claro ejemplo de que el yugo que regía la industria era infranqueable. Gil rodará *La corrida de la Victoria* (1939), *Viaje sin destino* y *Huella sin luz* (ambas de 1942), de calado realista y acorde con los requerimientos



del momento. Además, por estas fechas, el gobierno de Franco impone el cine español a ultranza y el doblaje obligatorio en las pocas obras extranjeras que llegan, a las que la censura corta siempre, salvo excepciones, como *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940)<sup>13</sup>.

El cine durante este periodo evolucionó del mismo modo que las circunstancias sociopolíticas circundantes, abandonando la dinámica de las producciones de posguerra para redirigirse desde la década de los cuarenta por la senda del patriotismo cristiano, el ensalzamiento de Franco, el folklorismo, así como aquellas que en los últimos años de la autarquía abren las compuertas a un cierto cosmopolitismo burgués —una de sus primeras expresiones es *Mariona Rebull* (Saénz de Heredia, 1948)— que va a calar en el aparato cinematográfico, no en el nivel de estructuras de producción, sino en la formalización de unos contenidos que, por la vía de la superficialidad, vayan incorporando cuchufletas aperturistas al amparo de los nuevos tiempos<sup>14</sup>.

De las primeras películas de posguerra, bajo la fiebre de la “Cruzada”, la “Victoria” y la Falange, cabría señalar *Raza* (1942), con guión del propio Franco —bajo el seudónimo de Jaime de Andrade— y dirigida por José Luis Sáenz de Heredia, y *Rojo y Negro* (Carlos Arévalo, 1942), como salvaguardas del ideario de la época sobre el que se asentaban algunos referentes clave como el honor, el Ejército, la religión, o la familia. Pero *Rojo y Negro* ofrecía una visión menos épica y más descarnada de la Guerra Civil, lo que hizo que fuera retirada de los cines. Dentro de las producciones militaristas, incluyendo *Raza*, “que era una apología de la ‘Cruzada’, un canto al deber, el honor, el héroe, la violencia y la Nación, apareció otra película plenamente franquista, *El crucero Baleares*, que dirigió el ex-militar Enrique de Campo. En 1942, *Legión de héroes* de Armand Saville, *Boda en el Infierno*, de José Ruiz Fornells, apología de la Marina de guerra, y *¡A mí la legión!*, de Juan de Orduña, presentada como una exaltación de valores militares y que de hecho aprovechaba los recursos del sentimentalismo azucarado y las pinceladas de lo falsamente popular”<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> VIÑUALES, J.: *Arte español del siglo XX*, Madrid, Encuentro, 1998, p. 231.

<sup>14</sup> FONT, D.: *El cine español durante la autarquía*, en *Arte del Franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 311.

<sup>15</sup> CIRICI, A.: *La estética del franquismo*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977, p. 174.

## RETRATO CINEMATOGRAFICO DE LA DA. EMBAJADORES EN EL INFIERNO

En los años cuarenta la emisión del NO-DO se vuelve obligada por ley, y hasta la derrota nazi en 1945 sus informativos alternan la crítica a la URSS con las victorias alemanas y españolas en el frente del este. A partir de la derrota se hará cargo Manuel Augusto García Viñolas, al que le encomiendan un giro hacia diferentes temas como el avance tecnológico del Estado, el progreso social, o la diplomacia del nuevo orden político. De los reportajes y documentales emitidos a lo largo de esos años, por su fama y por la relevancia histórica de su contenido, destacamos dos. El primero de ellos, *La División Azul*, de 1942, llevado a cabo por la productora privada Alianza Cinematográfica Española, nos retrotrae mediante sus escenas a la Guerra Civil mientras narra el reciente conflicto con Rusia que ha desembocado en alistamientos en otros países; proyecta la manifestación falangista del 24 de junio de 1941 por la calle de Alcalá; la apertura de los banderines de enganche y la partida de los voluntarios españoles. Se suceden a continuación escenas del recibimiento en Berlín y del juramento, con el uniforme alemán, de fidelidad al Führer; las victorias en el frente ruso; la amistad con los soldados germanos; las condecoraciones; las celebraciones religiosas y los primeros relevos, poniendo punto y final con las imágenes del Desfile de la Victoria. En sus poco más de 35 minutos de duración engloba todos los tópicos del inicio de la intervención que desaparecerán del mismo modo que el carácter falangista de los mismos.

La siguiente cinta que mencionaremos es *Regreso a la Patria*, en la que se narra la llegada a Barcelona del *Semíramis* el 2 de abril de 1954. De igual manera que algunas partes de éste documental se utilizarán en películas sobre la División, sienta en adelante unas bases representativas de ensalzamiento del franquismo en las labores de repatriación, y en el carácter cuasi milagroso del suceso, que requiere obligada pleitesía a la intervención divina.

Magí Crusells sitúa el final de ese primer periodo de la cinematografía española, que antes señalábamos, en 1950, comenzando una segunda etapa que llegaría hasta 1962, enmarcada entre el fin del aislacionismo y el nombramiento de Manuel Fraga como ministro<sup>16</sup>. Será a lo largo de esos años cuando se lleven a cabo los cuatro únicos largometrajes que abordan la temática divisionaria.

---

<sup>16</sup> CRUSELLS, M.: *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel Cine, 2003, p. 189.

La última de ellas, *Carta a una mujer* (Miguel Iglesias, 1961), es la adaptación cinematográfica de *El Mensaje*, pieza escrita por Jaime Salom, en la que tanto algunas modificaciones de la trama como el trato del cautiverio soviético responden a un fallido intento de éxito en taquilla, donde se entremezclan el romanticismo sufrido de la protagonista y el melodramático final del reencuentro con su amado.

*La Patrulla* (Pedro Lazaga, 1954), declarada de “Interés Nacional”, posee particularidades que atañen tanto al director como a la película y que la distinguen del resto. Narra la historia de cinco soldados que al término de la Guerra Civil se retratan juntos. En su entrada a Madrid, poco avanzado el metraje, uno de ellos es abatido por el disparo de un francotirador. Antes de licenciarse los cuatro supervivientes prometerán reunirse de nuevo en el lugar donde se hicieron la fotografía pasados diez años. Del periplo de cada uno seremos testigos a lo largo del film. Matías, regresa a su pueblo natal junto a su familia, Paulino será detenido por la Guardia Civil al dedicarse al tráfico de estupefacientes. Los otros dos, Vicente y Enrique, se enamoran de la misma mujer, que acaba prometiéndose con el segundo. Hasta el momento, han sido titulares de periódicos y emisiones radiofónicas las que nos han ido informando en la película del avance alemán en la Segunda Guerra Mundial y, en medio de una escucha, contemplando en la foto a su compañero asesinado, Enrique decide enrolarse en la División Azul. Las escenas bélicas son constantes aunque suavizadas, como era propio también con el testimonio de la Guerra Civil y de la realidad de nuestro país, pues en el cine nunca hubo lugar para el hambre o la miseria. Por mediación de Vicente, que empezará una relación con la prometida de Enrique, se anuncia la desaparición de éste y el final de la guerra. La vivencia de Enrique, superviviente en un campo de concentración soviético, es el relato de la crueldad estalinista. Cuando es trasladado a un campo de aviación en la Alemania comunista, logra escapar retornando de nuevo a España gracias a la complicidad de uno de los guardias españoles del campo, y de un piloto norteamericano, siendo recibido con gran sorpresa por Vicente y la que fue su prometida. Transcurridos por entonces los diez años, Enrique cumple la promesa de acudir al lugar donde se hicieron la fotografía, presentándose tan sólo ella para confesarle su amor.

El film aúna las secuelas de la contienda civil, la propaganda antiestalinista, y toma parte del lavado de imagen de la dictadura, claramente expuesto en la escena en la que tiene lugar el enfrentamiento de Vicente con un norteamericano convencido de que el régimen español será el siguiente en caer tras la derrota del Eje.

*La espera* (Vicente Lluch, 1956), se centra en los que desde España añoran a alguien desaparecido en territorio soviético. Creyendo a Juan, el protagonista, uno más de los caídos, sus padres y vecinos colocan una cruz como homenaje a su memoria. Tal y como aventuró María Teresa, su prometida, nueve años después se enterarán que sigue vivo y que es uno de los que regresan a Barcelona a bordo del *Semíramis*.

Si en la película anterior el avance de la guerra se realizaba a través de los medios de comunicación y de la crónica que redacta Vicente, en este caso serán los niños y sus juegos los que desarrollen esa labor, identificándose con las potencias del Eje y con los Aliados. En medio de una de sus *batallas*, arde el pajar “donde se están peleando los dos bandos -clara metáfora de la destrucción sufrida por el viejo continente como consecuencia de la II Guerra Mundial-, los únicos castigados como culpables serán el niño japonés y el alemán”<sup>17</sup>. Se vuelven a repetir los patrones de un final feliz, tras el recibimiento y la serena paz que invade al protagonista rezando frente a su Cruz.

*Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956), inspirada en el libro escrito por Torcuato Luca de Tena, mantiene el mismo argumento que la novela, sostenido en ambos casos bajo la experiencia de un Capitán –Palacios en realidad, Agrados en la ficción– sobre el que se materializa el espíritu de la División Azul, algo que criticaron duramente la inmensa mayoría de los ex-divisionarios. Las motivaciones que auspiciaron este hecho surgen de la concepción falangista de la División, que no podía ser entendida como individualidad sino como resultado de un fervor colectivo, como muestra unánime de todos aquellos que se ofrecieron voluntarios en la fusión de unos principios que únicamente pueden ser reconocidos en el conjunto, lo que incita a suponer que fue esa la razón que motivó la negativa de José Luis Sáenz de Heredia<sup>18</sup>, primer director en quien se pensó.

Sin embargo, los principales premios nacionales que avalan tanto a una como a otra, apuntan a una precisión en el retrato divisionario que aboga por una sensibilización y humanización de la hazaña, desviándola de planteamientos menos fidedignos de acuerdo a los nuevos parámetros ideológicos en los que prima el elemento militar como un síntoma de salvaguarda de la honra española. La empatía con el otro –tanto con presos de otras nacionalidades como con algunos tenientes soviéticos– es una de las principales

---

<sup>17</sup> ALEGRE, S.: *El Cine cambia la Historia. Las imágenes de la División Azul*, Barcelona, PPU, 1994, p. 248.

<sup>18</sup> SORIA, F.: *José María Forqué*, Murcia, Consejería de Cultura, Educación y Turismo, 1990, p. 12.

características del testimonio de Palacios, y la peor de las traiciones a la bandera y a la patria española es pasarse al enemigo.

Luca de Tena, al escribir el guión –también editó el libro y produjo la película–, debe prescindir de muchos de los detalles de la novela para adaptarse al lenguaje cinematográfico, acentuando con la supresión de capítulos y la introducción de pasajes inéditos el carácter militar de la División, ya vigente en el libro, apartándola de su aspecto eminentemente falangista<sup>19</sup>.

En el momento en que los divisionarios se enfrentan a un Tribunal Militar en *Embajadores en el infierno*, la película aprovecha para narrar dos sentencias a otros condenados. A una madre y su hijo el “robo al estado en una panadería” les costará veinticinco años de reclusión en Siberia, y a un ex-comandante, su “desviacionismo político” le costará la vida sin haber tenido siquiera un juicio previo. Los divisionarios serán más afortunados y en lugar de a la pena capital serán condenados a veinticinco años de trabajos forzados. Un poco de respeto más le muestran a las leyes internacionales, a las que su protagonista alude una y otra vez en la novela y en la película, al amparo de las que merece encontrarse, y que distan completamente de la corrupción del país soviético. Su intento de hacerse respetar jurídicamente alcanza su clímax en el alegato frente al Tribunal Militar, y con la simbólica huelga de hambre de Palacios en Jarcoff. Éstos y otros son el reflejo de los intentos por mantener la intachable honra de Ejército español, como a su uniforme se la guardaron en todo momento a pesar de las dificultades y, en algunos casos, de los distintos ofrecimientos y sobornos de los cargos rusos.

En definitiva, aunque La División Azul ha sido descuidada no sólo en el cine español, sino también en el internacional –aunque es prolija la producción filmica sobre la II Guerra Mundial–<sup>20</sup>, los escasos testimonios filmicos que hemos señalado despiertan un enorme interés al estar sujetos al devenir de los acontecimientos que moldearon el Régimen franquista. Por tanto, comprenderlas implica ajustar cuentas con la historia, con un testimonio visual que entremezcla la realidad y la ficción de unos acontecimientos que en su momento

---

<sup>19</sup> En la película *El Capitán Agrados* responde que su partido político es el anticomunista, mientras que en la novela responde abiertamente: “Falange Española Tradicionalista”, en LUCA DE TENA, T.: *Embajador en el Infierno*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1955, p. 38.

<sup>20</sup> Véase: SÁNCHEZ BARBA, F.: *La Segunda Guerra Mundial y el Cine (1979-2004)*, Madrid, Ed. Internacionales Universitarias, 2005.

también fueron manipulados. Si la realidad nos habla de la experiencia divisionaria, su planteamiento se enmarca en un tiempo convulso de cambio, en el que lo ficticio nos aproxima al imaginario de una época a la que ahora nos podemos aproximar, desde distintos ángulos, con mejor perspectiva.